

GOTT IST MEIN LIED (RG 730)



Von Andreas Marti

Christian Fürchtegott Gellert ist der bekannteste Kirchenlieddichter der Aufklärungszeit. Diese erscheint in der Geschichte des Kirchenliedes meist unter negativen Vorzeichen, weil um der Präzision und der rationalen Verständlichkeit willen die alten Texte massiv verändert wurden und neu geschaffene Texte zum grössten Teil flach und poesielos daherkamen. Gellert bildet hier die Ausnahme. Als Professor der Rhetorik wusste er sehr genau, wie Sprache beschaffen sein muss, damit sie bei Lesenden, Hörenden und Singenden ankommt und die gewünschte Wirkung erzielt. In der Vorrede zu seiner Sammlung geistlicher Liedtexte schreibt er, welche Art von Sprache er für Kirchenlieder für angemessen hält:

«Es muss eine gewisse Stärke des Ausdrucks in den geistlichen Gesängen herrschen, die nicht so wohl die Pracht und der Schmuck der Poesie, als die Sprache der Empfindung, und die Sprache des denkenden Verstandes ist. Nicht das Bilderreiche, nicht das Hohe und Prächtige der Figuren ist das, was sich gut singen und leicht in Empfindung verwandeln

lässt. Die Einbildungskraft wird oft so sehr davon erfüllt, dass das Herz nichts empfängt. Es muss in den geistlichen Liedern zwar die übliche gewählte Sprache der Welt herrschen; aber noch mehr, wo es möglich ist, die Sprache der Schrift; diese unnachahmliche Sprache, voll göttlicher Hoheit und entzückender Einfachheit. Oft ist der Ausdruck der Lutherischen Uebersetzung selbst der kräftigste;...»

In der Terminologie der klassischen Rhetorik plädiert er also für das «genus medium», den «mittleren Stil», der anders als der «hohe Stil» heftige Gefühle und übertriebene Bildsprache meidet und so in der Lage ist, Verstand und Gefühl gleichermassen anzusprechen. Ein Jahrhundert vorher hatte auch Paul Gerhardt in dieser Art gedichtet – durchaus kunstvoll, aber ohne diese Kunst auffällig zur Schau zu stellen. Gellert braucht keine neue Sprache, keinen neuen Sprachstil zu erfinden – er will sich an der Sprache der Bibel orientieren. So ist es durchaus Programm, dass viele seiner Lieder wie Psalmen-Pasticcios daherkommen. Für die Aufnahme von Gellerts Liedern ist gerade dieses Merkmal von entscheidender Bedeutung gewesen. In den reformierten Orten

sang man ja seit der Reformationszeit hauptsächlich Psalmen, die in Lieder umgedichtet waren. Erst waren es die Dichtungen aus Strassburg, dann jene aus Genf, im deutschsprachigen Raum in der Übertragung von Ambrosius Lobwasser. Andere Kirchenlieder kamen nur in geringem Masse vor, und mit der Zeit entstand ein Rückstand, eine wachsende Distanz des kirchlichen Gesangsrepertoires zur Gegenwart. Gellerts Lieder vermochten die Bindung an die Psalmen weiterzuführen und dies zu verbinden mit einer gegenwartsnahen poetischen Sprache und mit den theologischen Akzenten der Aufklärung: Schöpfungstheologie und moralisches Handeln.

Ein Durchgang durch die ersten drei Strophen zeigt in jeder Zeile ein Psalmzitat oder einen engen Bezug zu einem Psalmvers:
Der Herr ist meine Stärke und mein Lobgesang (Ex 15,2, Psalm des Mose).

- Der Herr ist meine Stärke und mein Schild (Ps 28,7 u. a.).
- Gross sind die Werke des Herrn (Ps 111,2).
- Seine Herrlichkeit reicht, so weit der Himmel ist (Ps 113,4).
- Denn wenn er spricht, so geschieht's (Ps 33,9).
- Du sendest aus deinen Odem, so werden sie geschaffen (Ps 104,30).
- Nimmst du weg ihren Odem, so vergehen sie (Ps 104,29).
- Licht ist dein Kleid (Ps 104,2).
- Der Ratschluss des Herrn bleibt ewiglich (Ps 33,11).
- Der Herr hat seinen Thron im Himmel errichtet, und sein Reich herrscht über alles (Ps 103,19).
- Die Werke seiner Hände sind Wahrheit und Recht (Ps 111,7).

Das liesse sich problemlos durch alle 15 Strophen weiterführen. In den Strophen 1–5 sind es Psalmverse, welche die Schöpfung preisen und Gott als gerechten Herrscher beschreiben. Von Strophe 6 bis Strophe 10 folgt Gellert dem 139. Psalm und besingt Gottes Nähe, ganz gleich, was der Mensch tut und wo er ist. Die-

ser Teil endet mit einem Zitat aus Psalm 34,2. Das letzte Drittel des Liedes, die Strophen 11 bis 15, haben Gottes Fürsorge und Schutz zum Gegenstand. Zitiert werden etwa die Psalmen 36 und 23 und das Jesuswort von den Sperlingen, die nicht gegen Gottes Willen vom Dach fallen können (Mt 10,29).

Strophenform

Nach der Reimstellung (AbbA) hat die Strophe vier Zeilen mit 4, 7, 11 und 8 Silben. Die ersten beiden Zeilen sind zusammen gleich lang wie die dritte, so dass drei etwa gleich lange Teile entstehen. Umgekehrt lässt sich die lange dritte Zeile in fast allen Strophen gut in 4 plus 7 Silben gliedern, wodurch eine Entsprechung zu den beiden Zeilen am Anfang entsteht; melodisch ist diese Gliederung durch die Tonwiederholung nach jeweils vier Silben markiert, sowohl nach der ersten Zeile wie innerhalb der dritten.

Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Sebastian Bachs bekanntester Sohn und nach seiner Zeit als Cembalist beim preussischen König Friedrich dem Grossen hoch angesehener Kirchenmusikdirektor in Hamburg, hat eine ganze Reihe von Gellert-Texten vertont. Meist hat er dafür einen kunstvoll verzierten empfindsam-expressiven Stil verwendet. Diese Kompositionen sind solistische Arien, nicht für den Gemeindegesang bestimmt. Von ganz anderer Art sind elf Melodien, die Bach in einer Vor-Ausgabe zum Hamburger Gesangbuch veröffentlicht hat. Über eine Tagung der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie zum 18. Jahrhundert kam Bachs Melodie zu unserem Lied 1988 auf den Tisch der Kleinen Gesangbuchkommission, die daraufhin das bereits auf der Streichungsliste stehende Lied neu in Erwägung zog. Die Streichung des im Gesangbuch von 1952 unter der Nummer 60 enthaltenen Liedes war nämlich vor allem wegen der als wenig eleganten und nicht besonders gut singbaren Melodie von Johannes Schmidlin/Johann Heinrich Egli erfolgt.

Hauptmerkmal von Bachs Melodie ist ihre gleichmässige Bewegung. Es kommen innerhalb der Melodiezeilen fast nur Tonschritte

vor, dazu der Quartsprung zu Beginn der letzten Zeile, der den Abstieg zur Schlusskadenz mit einem kleinen Energieschub einleitet. Auch rhythmisch herrscht Gleichmass. Lediglich die «weiblichen» Endungen von Zeile 2 und 3 sind auf der Akzentsilbe gedehnt, und ein Achteldurchgang kurz nach dem Beginn sorgt einerseits für eine kleine Belebung und gewährleistet andererseits die lineare Fortschreitung. Die genannten Dehnungen sind der einzige Zusammenhang zwischen Versmetrum und musikalischem Rhythmus. Im Sinne des späten 18. Jahrhunderts ist aber mit einem langsamen Singtempo zu rechnen, so dass der Grundpuls nicht auf den Versakzenten, sondern auf den Silben liegt. Das setzt eine gleichmässige Rhythmik voraus.

Melodie

Linearität und Gleichmässigkeit stellen die Melodie in die aufklärerische Ästhetik der «edlen Simplizität und Würde», in der einige expressive Elemente für die nötige diskrete Emotionalität sorgen. In diesen Zusammenhang gehören sowohl die genannten Zeilenenddehnungen wie der Quartsprung in der vierten Zeile. Weiter gehört dazu der Aufstieg zum oberen Grundton am Anfang der dritten Zeile und dessen gleich darauffolgende Überbietung durch die None, wohl nicht zufällig auf dem Wort «gross» (was allerdings einen direkten Wort-Ton-Bezug nur für die ersten Strophe ergibt). Schliesslich ist der Melodiebeginn zu nennen. Der Wechsel zwischen 5. und 6. Melodiestufe trägt eine gesteigerte melodisch-harmonische Intensität in sich: melodisch, weil gleich zu Beginn der für die Tonart grundlegende Quintraum verlassen wird, harmonisch, weil die 6. Melodiestufe als einzige nicht mit den Akkorden der Tonika oder der Dominante (inklusive Dominantseptakkord) gefasst werden kann. Als weitere Beispiele wären hier zu nennen: «Stille Nacht, heilige Nacht»; «O du fröhliche»; «So nimm denn meine Hände»; «Nun danket alle Gott». Die Melodiearchitektur zeigt klassische Symmetrien: Dem Abstieg zum unteren Grundton in Zeile 2 entspricht der sogleich danach er-

folgende Aufstieg zum oberen Grundton. Und die vierte Zeile entspricht in der Gesamtbeziehung den Zeilen 1 und 2, nun ohne den kleinen Zwischenanstieg von Zeile 2, sondern im direkten Durchgang. Der Sekundauftritt des Anfangs ist, wie schon erwähnt, zum Quartauftritt gesteigert. So bildet die letzte Zeile eine Art Schlusszusammenfassung.

Die Melodie, welche dem Gellert-Text im Kirchengesangbuch von 1952 beigegeben war, stammt aus der Zürcher Singbewegung des 18. Jahrhunderts. Johannes Schmidlin hat sie für seine Gellert-Ausgabe von 1761 geschaffen. Er rechnet dort mit zwei hohen Stimmen und Generalbass, also mit Solo- oder Chorgesang. Entsprechend zeigt die Melodie Merkmale des verzierungsreichen Sologesangs. Für das Zürcher Gemeindegesangbuch von 1767 hat Johann Heinrich Egli die spätbarocken Verzierungselemente entfernt, und in dieser begradiigten Form hat die Melodie dann die Schweizer Rezeption dieses Textes über 200 Jahre lang bestimmt, gehörte aber mindestens in der Geltungszeit des 1952er Gesangbuchs nicht zu den besonders viel gesungenen. Mit der eleganteren Bach-Melodie erhält Gellerts Text eine neue Chance.

Praxis

Ein ganz offensichtliches Problem liegt in der hohen Anzahl der Strophen. Zugleich ist eine Strophenauswahl nicht besonders sinnvoll, weil Aufbau und Zusammenhang ein sinnvolles Ganzes bilden. Am nächsten liegt eine Aufteilung in die oben genannten Fünfergruppen, die jeweils einen thematischen Schwerpunkt haben. Dies könnte die Struktur für eine mehrteilige Liedpredigt sein oder für eine Liedandacht, die dem Lied entlang geht. Wie immer bei hoher Strophenzahl hilft ein abwechselndes Singen zwischen Gemeindegruppen oder zwischen Chor und Gemeinde. Hat man jemanden, der sich mit Rezitation auskennt, wäre auch ein Wechsel zwischen Singen und Lesen denkbar.

Dem klassizistischen Stil entsprechend gehört zur Melodie immer auch die harmonische Vervollständigung, die Carl Philipp Ema-

nuel Bach zusammen mit der Melodie komponiert hat. Sowohl das Fortschreiten von Akkord zu Akkord wie der musikgeschichtliche Hintergrund sprechen für ein relativ gemächliches Singtempo, wie oben schon beschrieben. Quellen aus dem 18. und 19. Jahrhundert lassen auf ein für unsere Ohren unglaublich langsames Singtempo schließen – zwei bis vier Sekunden pro Ton. Das ist heute weder sinnvoll noch möglich, man sollte aber in der Spannweite möglicher Tempi am unteren Rand bleiben – Zeit, den harmonischen Fortgang zu geniessen und den Text mit seinen reichen biblischen Bezügen zu bedenken.

Text

Autor: Christian Fürchtegott Gellert. – *Entstehung:* 1755–56. – *Quelle:* C.F. Gellert: Geistliche Oden und Lieder. Leipzig 1757. – *Überschrift:* Gottes Macht und Vorsehung. – *Ausgabe:* Christian Fürchtegott Gellerts gesammelte Schriften. Kritische kommentierte Ausgabe, hg. von Bernd Witte. Bd. 2, Gedichte, Geistliche Oden und Lieder, hg. von Heidi John, Carina Lehnen und Bernd Witte. Berlin/New York 1997.

Melodie

Autor: Carl Philipp Emanuel Bach. – *Quelle:* Neue Melodien zu einigen Liedern des neuen Hamburgischen Gesangbuchs. Hamburg 1787 (DKL 178717). – *Ausgabe:* Zahn 86. – *Ambitus:* 9 | 4.4.5.6.

Strophenform

Silbenzahl: 4.7.11.8 – *Akzentlage:* jambisch. – *Reimstellung:* AbbA.

Verknüpfung Text/Melodie

Erste Melodie: Bei Gellert ohne Melodiezuzuweisung. – *Andere Melodien:* Johannes Schmidlin 1761 (Zahn 88a)/Johann Heinrich Egli 1787 (Zahn 88b): Zürich 1787, St. Gallen 1797, Appenzell 1834, Schaffhausen 1841, Aargau 1844, Zürich 1853, Basel 1854, 4örtiges Gesangbuch 1868, 8örtiges Gesangbuch 1891, RKG 1952 (Nr. 60). – Chr. Stötzer 1765 (Probekband 1941 zum RKG, Nr. 133, Zahn 81). – Niklaus Käsermann, Bern 1804. – Weitere Melodien Zahn 78-94 und 8663-8668.

Vorliegende Verknüpfung: Hamburg 1787, diverse Gesangbücher des 18. und 19. Jahrhunderts, EKG Kurhessen-Waldeck 1950/1969, dann wieder RG.

Literatur

Andreas Marti: Gellert-Lieder in der Schweiz. In: MGD 61. Jg. 2007, S. 175–185.

Andere Gesangbücher

EG Hessen 598, EG Nordelbien 536.